

d'intersubjectivitats». I ara el meu darrer model d'anàlisi és el debat Lacan-Derrida (amb la incorporació de Barbara Johnson) sobre *La carta robada* de Poe. D'aquesta problemàtica, tan excessivament complexa, no selecciono sinó dues nocions lacanianes:<sup>12</sup>

(a) «la preeminència del significant sobre el subjecte» i

(b) «No sóc allà on sóc la joguina del meu pensament.»

Els papers variables de Lönnrot i Scharlach, per bé que *confirms* a l'esquema d'emissor del missatge/receptor del missatge, que recorda el ministre i Dupin del conte de Poe, confirmen tanmateix la *fluïdesa*, fins i tot l'element d'atzar, de les relacions que constitueixen la convenció. A base de suggerir i afirmar constantment la intercanviabilitat de Lönnrot i Scharlach, Borges aprofundeix, ara de manera palesa, allò que és tan sols la relació implícita entre el ministre i Dupin. Tot depèn que no hi hagi un guanyador (recordem «una tristesa no menor que aquell odi» i «una tristesa impersonal, casi anònima»); que no hi hagi, després del «hizo fuego», cap reconstrucció d'un jo supervivent. Només sobreviu el significant preminent.

Ultra això, la fi de Lönnrot coincideix amb la fi de Scharlach *no*, com Gallagher i

altres han suggerit, perquè són la mateixa persona (és a dir, intercanviables), sinó perquè la mort d'Erik Lönnrot clou la intersubjectivitat que defineix els límits de l'existència de Scharlach... Atès que la funció com a lector de Scharlach de la seva pròpia caracterització és inclosa en el text, m'agradaria suggerir que l'enginy, o el joc, de Borges pot ser construït com una versió coherent bé que literal de la frase de Lacan: «No sóc allà on sóc la joguina del meu pensament.»

Amb aquest raonament pretenc de donar suport a la teoria amb el text i a l'anàlisi textual amb la teoria; presentar Borges com un arxiprecursor de la fórmula de Jean Ricardou: «*Composer un roman (...) ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire*»; situar *La muerte y la brújula* —i parafrasejo— com «*un texte dominé par ses propres dispositifs*».<sup>13</sup>

En acabar, em permetré de fer ús d'unes analogies de Roland Barthes. Deliberadament, he defugit l'«albercoc» de la interpretació a fi que els alumnes no es trenquin les dents amb el seu centre «lapidari»; en presentar la ceba de l'anàlisi estructural, buida del centre però de múltiples capes, aspiro tanmateix a ensenyar sense llàgrimes.

BERNARD MCGUIRK  
traducció d'Enric Sullà

12. Jacques DERRIDA, *The purveyor of truth*, «Yale French Studies», núm. 52 (1975), p. 41, per a la primera citació, i, per a la segona, J. LACAN, *The Insistence of the Letter in the Unconscious*, «Yale French Studies», núms. 36-37 (1966), p. 136.

13. Jean RICARDOU, *Le nouveau roman* (París 1973), p. 39.

## El lllindar gastat i el poeta Philip Larkin, per Josep M. Jaumà

Que hagin passat gairebé vint anys de la publicació del recull *The Whitsun Weddings*<sup>1</sup> —que consagrà Philip Larkin com la figura cabdal de la poesia anglesa del moment— fins que el seu nom ens arribi amb una certa claredat no deu ser fruit de la casualitat o de cap descuit. Hi ha camins que divergeixen massa per poder creuar-se fàcilment.

Ja el 1955 Larkin havia donat a la impremta *The Less Deceived*,<sup>2</sup> on trobà, una vegada per totes, la seva veu. Robert Lowell escriuria d'aquest llibre: «Ha enriquit la poesia anglesa amb un llenguatge nou que ens fa semblar a tots un xic antiquats. Un llenguatge familiar i sofisticat que barreja la descripció amb la veu personal. Cap poe-

sia de la postguerra no ha captat tant el moment, copsant-lo sense córrer darrera de coses efímeres. És quelcom nou i perdurable.»<sup>3</sup>

Avui Larkin no és només el poeta que ha desemboçat la línia de comunicació amb un públic lector insospitadament ample i que rep un just homenatge en els seus seixanta anys;<sup>4</sup> s'ha convertit, a més, en un lloc co-

3. Cf. la contraportada de l'edició de 1973, i també Robert LOWELL, *Digressions from Larkin's 20th Century Verse*, «The American Poetry Review», vi: 1 (gener-febrer de 1977), ps. 33-34.

4. Cf. Anthony THWAITE (ed.), *Larkin at Sixty* (Londres 1982), 144 ps. De fet, però, potser el senyal més inequívoc de la seva acceptació com un nou «clàssic» és la tria d'un text seu (fragment d'una entrevista) per als exàmens del First Certificate de la Universitat de Cambridge (juny de 1982). O, semblantment, el fet que uns versos seus encapçalin un recull de poemes de tot el món a «El Correu de la Unesco» (novembre del 1982).

1. Philip LARKIN, *The Whitsun Weddings* (Londres 1964).

2. Philip LARKIN, *The Less Deceived* (Londres 1955).

mú i en un punt de referència quasi oblidat dins l'àmbit de la literatura anglesa. Aquesta posició reposa, però, damunt d'un nombre força limitat de poemes i, en menor mesura, damunt d'un altre encara més reduït d'escrits crítics. La seva parsimònia com a escriptor va lligada, naturalment, a la seva manera de concebre l'ofici: «Em sembla haver-me passat la vida esperant que se m'acudissin poemes», deia, en fer els cinquanta anys; perquè «escriure no és un acte que depengui de la voluntat».<sup>5</sup> Publicant regularment un llibre només cada dècada sembla haver volgut desmarcar-se de la imatge del «poeta de professió», per a la qual no creu que quedi lloc en el món modern.

L'escassetat va lligada també amb la independència. El 1945, estudiant a Oxford, havia publicat un primer recull, *The North Ship*,<sup>6</sup> segons la manera simbòlico-surrealista que aleshores capitanejava Dylan Thomas. Fou després d'aquest llibre (i d'un altre de semblant, no publicat, a més d'un parell de novel·les) que es produí un canvi en el poeta que ell mateix ha qualificat de «no gens aparatós, complet i permanent»,<sup>7</sup> en el qual la «febre cèltica» (com ell en diu) anà de baixa i que —a la seva escala individual— girà del revés el sentit que la poesia anglesa havia pres a partir de, diguem, *Prufrock*: el «canvi de l'afirmació poètica per-mitjà-de-la-lògica a l'afirmació per-mitjà-de-les-imatges».<sup>8</sup>

El resultat fou *The Less Deceived*. L'impacte en el públic va ser immediat: quatre reimpressions el primer any. Bàsicament es tractava d'una nova actitud: l'acceptació de la realitat del món tal com el coneixem, en lloc del seu rebuig o de la fugida ja d'entrada. Larkin ha declarat moltes vegades que aquesta nova actitud fou conseqüència d'un afluirament de la influència damunt seu de la poesia de Yeats (la musicalitat del qual, «penetrant com l'olor d'all», «ha arruïnat força millors talents»),<sup>9</sup> substituïda per un interès creixent per la poesia de Thomas Hardy, el novellista victorià que havia dedicat els seus últims anys a escriure poesia «perquè s'hi podien dir les mateixes coses en molt menys temps». Hardy no era un poeta ambiciós o transcendent com Yeats o Eliot; no donava per suposats uns sentiments per damunt dels sentiments comuns: era un poeta arrelat a la història i a la quotidianitat. Aquest fou

el seu principal atractiu, per a Larkin. Hardy, però, ha estat, fins no fa gaire, un poeta que hom ha considerat sense hereus; la crítica important l'ha passat de llarg.

Un altre tret de *The Less Deceived* (i, en general, de la resta de l'obra larkiana) no deslligat de l'anterior és un retorn al decasíl·lab i a les estrofes fixes. Des que Ezra Pound escriví:

*To break the pentameter, that was the first*  
[heave]<sup>10</sup>

hom ha tendit a identificar excessivament l'originalitat amb l'experimentació mètrica —amb resultats, si més no, sovint dubtosos.

És obvi que *The Less Deceived* suposà, més que res, un canvi de rumb. Cal dir, però, que el de Larkin no era un cas aïllat. Un grup de poetes aplegats fugaçment en una petita antologia publicada a Tòkyo<sup>11</sup> reflectia preses de posició força semblants. Els següents mots del novellista Kingsley Amis —que en formava part— compendien l'impuls d'allò que s'anomenà «The Movement»: «Ningú no vol més poemes sobre temes grandiloqüents durant uns quants anys, però tampoc ningú no vol més poemes sobre filòsofs, o pintors, o novel·listes, o galeries d'art, o mitologia, o ciutats estrangeres, o sobre d'altres poemes. Si més no, jo espero que ningú no els vulgui.»<sup>12</sup>

Vegem, però, algunes mostres d'aquesta manera larkiana d'atansar-se a la nostra vida quotidiana. Així comença «Church Going», el poema central de *The Less Deceived*:

*Once I am sure there's nothing going on*  
*I step inside, letting the door thud shut.*  
*Another church: matting, seats, and stone,*  
*And little books; sprawlings of flowers, cut*  
*For Sunday, brownish now; some brass and*  
[stuff  
*Up at the holy end; the small neat organ;*  
*And a tense, musty, unignorable silence,*  
*Brewed God knows how long. Hatless, I take*  
[off  
*My cycle-clips in awkward reverence,*<sup>13</sup>

10. «Trencar el pentàmetre fou la primera empremta» (Ezra POUND, *The Cantos*, LXXXI, v. 53).

11. D. J. ENRIGHT (ed.), *Poets of the Fifties. An Anthology of New English Verse* (Tòkyo 1955).

12. *Ibid.*

13. «Un pic segur que no hi estan fent res / entro i la porta es tanca d'un bon cop. / Una altra església: estores, bancs, pedra / i llibres; tot de flors esgroguïdes / del diumenge; el llautó i les andròmines / dalt del racó sagrat; l'orgue bonic; / i un silenci florit, tens, no ignorable, / destil·lat Déu sap quan. Em trec barret / i clips de bicicleta, reverent» (Philip LARKIN, *The Less Deceived*).

5. *Out of the Air: Not Like Larkin*, «Listener» (17-VIII-1972), p. 209.

6. Philip LARKIN, *The North Ship* (Londres 1966).

7. *Ibid.*, p. 9.

8. Philip LARKIN, *No Fun Any More*, «Manchester Guardian» (18-XI-1958). Reproduït també al «Manchester Guardian Weekly» (27-XI-1958), amb el títol de *A Guide to Obscurity*.

9. Philip LARKIN, *The North Ship*, p. 9.

Dame Edith Sitwell va posar el crit al cel per aquests clips. Tan baix havia anat a parar la poesia! Però era evident que Larkin es posava ran de les coses per tal d'anar penetrant-les lentament, constatant-ne la solidesa (o la fragilitat), preguntant-se sobre elles i el món. En el mateix poema, malgrat confessar que no comprèn la funció d'aquests edificis que es van buidant progressivament, reconeix:

*It pleases me to stand in silence here*<sup>14</sup>

i immediatament deixa caure, carregat de pes:

*A serious house on serious earth it is*<sup>15</sup>

Vint anys més tard sentirem ressonar els mateixos temes, les mateixes preguntes. Amb ocasió d'haver estat convidat a una festeta intranscendent, el poeta dubta entre el drama d'haver de conviure en societat i el drama de la soledat:

*Virtue is social. Are, then, these routines*

*Playing at goodness, like going to church?  
Something that bores us, something we*

*[don't do well  
(Asking that ass about his fool research)  
But try to feel, because, however crudely,  
It shows us what should be?]*<sup>16</sup>

El poeta escalfa els seus motors mentre recorre els llocs comuns de la nostra vida individual i col·lectiva (l'àlbum de fotos d'una noia, la rutina del treball, les falses promeses del consum, l'hospital...) i, de sobte, emprèn el vol i ens n'ofereix una visió inesperada que sovint fa pujar el cor fins a la gola del lector. Tant si es tracta d'una visió irònicament embellida de la societat:

*The miniature gaiety of seashores*<sup>17</sup>

com si és indignada (i fins, més tard, ferotgement satírica):

14. «M'agrada de romandre-hi en silenci» (*ibid.*).

15. «Lloc seriós en terra seriosa / és aquest» (*ibid.*).

16. «La virtut social. Són les rutines, / jugar a ser amables, com anar a l'església? / Ens avorreixen, no ho sabem fer bé, / —parlar a aquest ruc de sa ximple recerca— / mes tractem de sentir-ho, car per groller / que ho fem ens diu com hauria de ser?» (Philip LARKIN, «Vers de Société», dins *High Windows*, Londres 1974).

17. «Goig en miniatura vora el mar» («To the Sea», *ibid.*).

*Chuck filth in the sea, if you must:  
The tides will be clean beyond.*<sup>18</sup>

Una última mostra<sup>19</sup> d'aquest repàs necessariament breu de l'obra larkiana: d'un dels seus poemes més justament coneguts, «The Whitsun Weddings». L'inici, característic,

*That Whitsun, I was late getting away:*

*Not till about*

*One-twenty on the sunlit Saturday*

*Did my three-quarter-empty train pull out,  
All windows down, all cushions hot, all*

*sense*

*Of being in a hurry gone.*<sup>20</sup>

porta el poeta, amb el moviment pausat del tren, a la descripció del paisatge (anglès, actual) fins al descobriment, motiu del poema: és l'època dels casaments «senzills» i diverses parelles de nuvis s'embarquen en el seu viatge de noces cap a Londres:

*At first, I didn't notice what a noise*

*The weddings made*

*Each station that we stopped at: sun destroys  
The interest of what's happening in the  
shade.*<sup>21</sup>

Llegiu-ho com vulgueu: el poeta gosarà, dins d'aquesta ombra prosaica del baixador, mirar les cares del nostre món:

*The fathers with broad belts under their  
suits*

*And seamy foreheads; mothers loud and fat;  
An uncle shouting smut; and then the perms,  
The nylon gloves and jewellery-substitutes,  
The lemons, mauves, and olive-ochres that*

*Marked off the girls unreally from the rest.*<sup>22</sup>

Tota aquesta precarietat és aconduïda, tanmateix, per la imaginació del poeta vers un paisatge momentàniament transformat en una terra fèrtil i fins potser feliç:

18. «Foteu merda al mar, si cal: / L'aigua sempre farà net» («Going, Going», *ibid.*).

19. Podeu llegir, també, si us plau, cinc poemes —acompanyats de traduccions meves, úniques, que jo sàpiga, en català— a «Quaderns Crema», 6 (març de 1982).

20. «Per Pentecosta vaig sortir molt tard: / fins gairebé / a la una, el dissabte assolat, / no arrencà el tren, tres-quarts buit, amb els vidres / oberts, coixins calents, i sense cap / sensació de pressa» (*ibid.*).

21. «Primer no m'adonava del soroll / que la gent feia / a cada estació. El sol destrueix / l'interès pel que passa dins de l'ombra» (*ibid.*).

22. «Pares amb cinyells amples sota els gecs, / fronts arrugats; mares grasses cridant; / un oncle provocant; i les permanents, / guants de niló, falsa bijuteria, / ocre olives, malves i llimones / que tornaven les noies irreals» (*ibid.*).

*I thought of London spread out in the sun,  
Its postal districts packed like squares of  
[wheat].<sup>23</sup>*

El recorregut ens ha dut fins a una visió final de vida; en d'altres poemes hauria pogut ser una de mort: de fet són indestriables. Vegeu el final (ben conegut) d'aquest poema sobre el treball:

*Give me your arm, old toad;  
Help me down Cemetery Road.<sup>24</sup>*

Preguntar-nos pels pressupòsits estètics d'aquest poeta considerable, ¿no ens duria ara massa lluny? Per altra banda, Larkin ha manifestat repetidament el seu desinterès per les qüestions que toquen «la literatura» o «la poesia» en abstracte. Diguem, però, que els seus escrits crítics (recensions, comentaris i —curiosament— crítica de jazz); tenen un caire sovint bèl·ligerant que podríem resumir en un parell de punts:

— l'intent de restauració del traçat d'una genealogia de poetes que havien mantingut una relació directa amb el públic lector.

— una valoració molt negativa de les conseqüències del fenomen de l'art «modern».

El progressiu allunyament poeta-lector preocupa notòriament Larkin; hi han intervingut, naturalment, molts factors, entre els quals cal no negligir (per més que, des de la nostra perspectiva, ens soni una mica estrany) el de la sobreprotecció per part d'organitzacions i institucions, com l'acadèmica, que «suggereix que els poemes neixen d'altres poemes, més que no pas de l'experiència personal no-literària, i això ha estat desastrosos per al poeta».<sup>25</sup>

La genealogia, refent el camí enrera a la recerca de les pròpies arrels, començaria amb John Betjeman, poeta de segona fila però que Larkin aprecia extraordinàriament per la seva captació dels detalls del món-tal-comés; passaria obligatòriament per l'Auden dels anys 30, l'Auden polític i col·loquial (de cap manera, en canvi, per la «poca-solta escudella de verbositat»<sup>26</sup> de l'Auden nord-americanyitzat); pel grupet de joves poetes «georgians», que havien trobat l'alternativa adequada tant a la grandiloquència victoriana com al decadentisme (la majoria dels quals, però, mori-

ren a la Gran Guerra); per Hardy, és clar, que —segons ens explica Larkin— adoptà de Leslie Stephen (pare de Virginia Woolf) «el seu credo poètic, en una frase que és realment tot el que hom necessita saber sobre el fet d'escriure poesia: "La finalitat última del poeta hauria de ser tocar-nos el cor a base de mostrar-nos el seu, i no pas exhibir els seus coneixements, o el seu bon gust, o la seva habilitat a imitar les notes dels seus predecessors."»<sup>27</sup>

Més enllà de Hardy, Larkin ens ha parlat dels «mots naturals en el seu ordre natural» de William Barnes (que escriví en el dialecte del mateix Dorset hardyà) i del victorià Tennyson. La línia aniria a parar, segurament (però això Larkin no ho ha dit) a l'ideal neoclàssic d'una poesia pública i alhora tan apassionada com la del XVIII.

En els nostres dies, en canvi, li sembla que ens deixem perdre un factor imprescindible: el wordsworthià «gran principi elemental del plaer»,<sup>28</sup> substituït per una concepció de la literatura com una espècie de deure tècnic i ètico-social d'autoperfeccionament. El moviment «modern» —segons ell— ha tingut en això un fort paper. Larkin s'ho mira des de la perspectiva del canvi que es produeix a la música de jazz a la segona meitat dels anys 40: com hi desapareix allò que li era més propi, el seu «vibrato gairebé humà» i es decanta vers una «excentricitat del fraseig i de les harmonies deliberadament forçada».<sup>29</sup>

En el camp de la poesia «fou Eliot qui donà al moviment poètic modern la seva carta de naturalesa amb la frase: "A la nostra civilització, tal com existeix ara, els poetes han de ser *difficils*." I ha estat Betjeman el qui, quaranta anys després, ha passat de llarg tota la indústria lleugera de l'exegesi nascuda entorn d'aquesta frase fatal per demostrar, igual com ho havien fet Kipling i Housman abans que ell, que una relació directa amb el públic lector pot ésser establerta per qualsevol que estigui disposat a emocionar i a ser memorable».<sup>30</sup>

Potser si vam entrar en el cul-de-sac actual de la mà d'un poeta anglès (ni que ho fos d'adopció), un altre poeta anglès ens servirà per sortir-ne. Joan Ferraté traduí *The Waste Land* com *La terra gastada*. Larkin, parlant de Betjeman i de Hardy, ha dit que allò que interessa aquests poetes no són «els núvols, les boires i les muntanyes», sinó

23. «Pensava en Londres, estès sota el sol, / els districtes postals com camps de blat» (*ibid.*).

24. «Do'm el braç, vell gripau; / ajuda'm pel camí / del cementiri avall» («Toads Revisited», dins *The Whitsun Weddings*).

25. Philip LARKIN, *Subsidies and Side Effects*, «Times Literary Supplement» (18-II-1977).

26. Philip LARKIN, *No More Fever*, «Listen», II: 1 (estiu de 1956), ps. 22-26.

27. Philip LARKIN, *The Puddletown Martyr*, «New Statesman» (18-IV-1975).

28. William WORDSWORTH, «Preface» a *Lyrical Ballads* (1802).

29. Philip LARKIN, *All What Jazz: A Record Diary* (1961-68) (Londres 1970), p. 9.

30. Philip LARKIN, *The Blending of Betjeman*, «Spectator» (2-XII-1960).

«un llindar gastat o la marca d'una mà»,<sup>31</sup> i ha gosat fer el pronòstic (arriscat, no cal dir-ho) que la poesia del que resta de segle anirà en aquest mateix sentit, resistint allò que —referint-se a la poesia catalana del segle xx— em sembla que vol dir el professor Geoffrey Ribbans amb «la temptació de

l'absolut».<sup>32</sup> Perquè —per dir-ho i acabar amb mots de Larkin— «l'essència del do del poeta consisteix a recrear allò que ens és familiar».<sup>33</sup>

JOSEP M. JAUMÀ

31. Philip LARKIN, *It Could Only Happen in England: A Study of John Betjeman's Poems for American Readers*, «The Cornhill», 1069 (tardor de 1971), p. 29.

32. G. RIBBANS, *La temptació de l'absolut a la poesia catalana del segle XX*, ponència al vi Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes (Roma 1982).

33. Philip LARKIN, *Subsidies and Side Effects*.